



Eichmann u Jeruzalemu, redatelj Jernej Lorenci, ZKM, 2019.

Fotograf: Marko Ercegović

Rajna Racz

EICHMANN U JERUZALEMU: KAKO GOVORITI O HOLOKAUSTU U KAZALIŠTU?

O d 23. siječnja do 22. ožujka 2019. godine imala sam priliku biti asistentica Jerneju Lorenciju na predstavi *Eichmann u Jeruzalemu*, koja je za mene jedna od najznačajnijih predstava izvedenih u zadnjih nekoliko sezona u Zagrebu. Cilj predstave bio je istražiti kako govoriti o holokaustu i kako se baviti tematikom holokausta u kazalištu. Teško mi je potpuno objektivno pristupiti ovoj temi jer je jezik koji smo stvarali tijekom rada na predstavi, iako sustavan, vođen i promišljen, bio iznimno osoban. Da je neki drugi autorski tim i glumački ansambl bio odabran za rad na predstavi, ona bi izgledala potpuno drukčije. Događajnost koja je po meni najkvalitetnija osobina ove predstave dobivena je iz neposrednog osobnog doprinosa kroz odabire i iskustva koje su glumci dali u procesu rada. Dramaturg i redatelj ovdje su bili kolekcionari znakova koje su potom posložili u kazališni jezik.

Na početku teksta Umberta Eca o semiotici kazališne izvedbe nalazi se Borgesova priča *Averroesova potraga*. Poznata je činjenica da je zapadna civilizacija izgubila prijevode Aristotela i da smo ga ponovno otkrili zahvaljujući prijevodima arapskih filozofa. Ibn Rušd ili Averroes, pravnik, liječnik i najutjecajniji islamski filozof nije poznavao kazalište. Borges svoju pripovijetku gradi na Averroesovom nerazumijevanju pojmova tragedija i komedija iz Ari-

stotelove *Poetike*. U dvije epizode Averroes pokušava shvatiti što ti pojmovi znače. Gleda dječake koji se igraju i nešto predstavljaju – jedni su likovi, drugi ih promatraju kao publika. U drugoj epizodi trgovac Abuco prepričava što je vidio u dalekim zemljama – petnaestak ljudi s maskama koji jašu konje bez konja, mačuju se bez mačeva i koji umiru, a nisu mrtvi. Trgovac objašnjava da oni predstavljaju i pokušava to približiti Averroesu govoreći mu da je to kao da netko pokazuje priču umjesto da je ispriča. Iako je Averroes imao teorijski okvir za definiranje kazališta, nije imao kazališno iskustvo i nije ga razumio. S druge strane, zapadna srednjovjekovna civilizacija je poznavala kazalište, ali nije imala teorijski okvir. Eco je govorio da se može biti zaslijepljen kao Averroes zbog manjka nečega, ali i kada postoji višak. Tako je Averroes bio dotaknut kazalištem, ali ga nije razumio. Mi smo bili dotaknuti zlom, ali ga nismo razumjeli. Jer kazalište je poput zla, u biti banalno i jednostavno. Ova ideja leži u pozadini stvaranja kazališnoga koda za predstavu *Eichmann u Jeruzalemu*.

Predstava je premijerno izvedena 22. ožujka 2019. godine u Zagrebačkom kazalištu mladih. Traje skoro četiri sata, podijeljena u dva dijela. Prvi dio počinje prizorom glumaca koji sjede za dugačkim stolom u prvom redu pozornice. Odjeveni su u svakodnevnu odjeću, imaju bilješke

Eco je govorio da se može biti zaslijepljen kao Averroes zbog manjka nečega, ali i kada postoji višak. Tako je Averroes bio dotaknut kazalištem, ali ga nije razumio. Mi smo bili dotaknuti zlom, ali ga nismo razumjeli. Jer kazalište je poput zla, u biti banalno i jednostavno. Ova ideja leži u pozadini stvaranja kazališnoga koda za predstavu *Eichmann u Jeruzalemu*

pred sobom kao da se tek spremaju krenuti u istraživanje fenomena holokausta. Prva dva sata glumci se kolektivno bave ulogom svjedoka. Citiraju odlomke iz francuskog dokumentarnog filma *Shoah* (1985.) Claudea Lanzmanna o holokaustu nastojeći ponoviti i vjerno prikazati iskaze svjedoka stradanja iz filma¹. O Adolfu Eichmannu, visokom njemačkom oficiru i ratnom zločincu nacističke njemačke organizacije SS, koji je bio je vođa Organizacije za protjerivanje i deportaciju Židova za vrijeme vladavine NSDAP u Njemačkoj i glavni organizator tehničke provedbe Holokausta, odnosno Konačnoga rješenja židovskog problema, izražavaju se suho čitanjem činjenica iz povijesnih dokumenata. Bolno iskustvo svjedoka prenose dosljedno i s uvažavanjem, uzajamno se slušajući i podržavajući. Drugi dio predstave bavi se suđenjem Andriji Artukoviću, hrvatskom odvjetniku i političaru koji je javno zagovarao rješenje židovskoga pitanja po uzoru na njemačku vladu i svojim djelovanjem postavio temelje organizacije progona Židova, Roma i Srba te političkih protivnika NDH u Hrvatskoj i BiH tijekom Drugoga svjetskog rata. Usporedno glumci otvaraju albume vlastitih fotografija koje opisuju na jednak način kao i fotografije Adolfa Eichmanna i Andrije Artukovića. Govore o osobnim iskustvima, obiteljskim traumama i sjećanjima koja izviru iz tih fotografija.

¹ „Shoah“ traje preko devet sati i petnaest minuta. Film je strukturiran kao niz Lanzmannovih intervjua sa svjedocima, preživjelim, promatračima i ubojicama te snimki pejzaža koji su pokušavali približiti stvarnost koncentracijskih kampova u Poljskoj.

Predstava je nastala prema knjizi Hannah Arendt, jedne od najvažnijih filozofkinja i spisateljica, koja je za časopis *New Yorker* izvijestavala sa suđenja Adolfu Eichmannu kao njemačkom ratnom zločincu, odgovornom za provođenje mjera koje su za vrijeme Drugog svjetskog rata dovele do smrti milijuna ljudi. Prema izvještajima sa suđenja nastala je knjiga koja je postavila nove temelje političke filozofije, koja je propitivala ključna pitanja vezana uz zlo, moralnu krivnju i savjest. Svojom teorijom Arendt je promijenila percepciju zla predočujući ga ne kao monstruozno, već banalno i ljudsko. *Eichmann u Jeruzalemu* nije inscenacija te knjige. Od samog početka Lorenci nije imao namjeru uprizoriti samo suđenje i događaje kako ih je opisala Arendt. Njezine ideje pokrenule su puno dublje istraživanje. Redatelj je u prosincu, a o tome i govore glumci u prvome dijelu predstave, poslao popis knjiga i filmova koje smo trebali pročitati i pogledati. Na njegovu popis našli su se: Hannah Arendt „Eichman u Jeruzalemu“, Curzio Malaparte „Koža“, film „Shoah“ Claudea Lanzmanna, „Judgment at Nürnberg“, knjige Borisa Pahora „Nekropola“, Viktora Klemperera „Lingua Tertii Imperii“ i Karla Jaspersa „Pitanje krivnje“.

Od takvog početka mogli smo nastaviti u raznim smjerovima i kreirati različite predstave. Krenuli smo od pitanja što je kazališni jezik naspram dokumenata koji su nam dani. Probe su bile osmišljene tako da smo prvo razgovarali o pročitanoj materijalu – svaki tjedan zadali bismo jedinicu literature koju ćemo istraživati. Na prvoj probi glumci su trebali dati vlastiti odgovor na dani materijal, pripremiti improvizaciju na temelju dobivene literature i potom je u drugom dijelu probe predstaviti. Nije im bilo rečeno u kojem smjeru i kako trebaju ići, bili su potpuno slobodni i njihov kreativni impuls i odgovor odredio je smjer predstave. Za svaku improvizaciju mogli su sami odabrati tko će u njoj sudjelovati, hoće li biti sami ili u grupi. Sljedeća tri tjedna, na temelju tog prvog dana, svakodnevno su dobivali zadatke da naprave vlastite etide, koje su sada bile vođene, svaki dan bilo je izabrano drugo djelo. Tako se reprodukcijom reproduciranog materijala koji smo gledali ili pročitali stvorio novi materijal. Proces rada funkcionirao je na temelju gomilanja, proizvodnje radi proizvodnje, sve do trenutka u kojem smo imali gomilu nepovezanih slika, misli, skečeva koje je trebalo pret-



Eichmann u Jeruzalemu

Foto: Marko Eresogović

voriti u sustav. Redatelj je analitički pristupio svakoj improvizaciji ili etidi i imenovao postupak koji pojedini glumac koristi, potom smo od postupaka slagali okvir, a okvir smo punili njihovim etidama.

Erika Fischer Lichte navodi da je za znakovni sklop, što ga kulturni sustav „kazalište“ odnosno predstava uvijek stvara, karakteristično da ga ne možemo odvojiti od onih koji ga stvaraju, od glumaca. Upravo na ovoj misli inzistirao je Jerne Lorenci. Predstava je postala to što jest zbog glumaca koji su izabrali raditi to što rade. Redatelj nije mijenjao tkivo izvedbenog materijala, već je pokušavao zadržati ogoljenu improvizaciju i sirovost u glumačkom izričaju. Sav početni materijal bio je nešto zamrznuto, čemu se uvijek možemo vraćati. Naša predstava fokusirala se na

Redatelj je analitički pristupio svakoj improvizaciji ili etidi i imenovao postupak koji pojedini glumac koristi, potom smo od postupaka slagali okvir, a okvir smo punili njihovim etidama

prolaznost kazališta. Lorenci je od stvaranja predstave napravio finalni znakovni sklop. Odabrao je put dvostruke reprodukcije, kao dešifriranje dešifriranog ili postupak dekodiranja tajne. Cilj mu je bio postići fenomen koji Erika Fischer Lichte naziva apsolutna sadašnjost. Ni jedna izvedba nije ista. Kao primjer za to navest ću isprijevost Dade Čosića. Na jednoj od proba Dado je sjeo i ispričao

Dokument je postao mjesto na kojem se sve drugo spajalo, točka iz koje se sve širilo. Zato postoji u svakoj ispovijesti

nam priču o svojem djedu i njegovoj majci koja je u osmom mjesecu trudnoće sa svoje troje djece pješiće otjerana u logor Jasenovac. To je priča o gladi i strahu koja se prenosi iz generacije u generaciju. Bila je to njegova osobna priča, bez glume i doradijanja, koja nije bila namijenjena scenskom izvođenju. Trenutak apsolutne sadašnjosti dogodio se na generalnoj probi, pred publikom koju su činili samo zaposlenici ZKM-a, gdje je Dado zaboravio dio svoje ispovijesti i rekao pred svima da je zaboravio tekst, a da je njegova ispovijest osobna. No kad god glumac stane na scenu bez obzira na to govori li ispovijest ili Čehovljev tekst, to postaje reprezentacija. Kako je utvrdio Umberto Eco: *Onog časa kad je bio stavljen na podij i pokazan gledaocima pijanac je izgubio svoju raniju prirodu 'zbijskog' tijela među drugim zbijskim tijelima. Prestao je biti objekt među objektima – postao je semiotičko sredstvo; on je sada znak. Znak je, prema Peirceu, neka stvar koja za neku osobu, po nekom li svojstvu, zastupa neku drugu stvar – fizička prisutnost koja se odnosi na nešto odsutno. Na što se odnosi naš pijanac? Na pijanca. Ali ne na sebe samog, već na pijanca uopće. Prisutni pijanac – utoliko što je pripadnik grupe – odnosi se na cijelu grupu kojoj je pripadnik. (Eco, 1980:23)* Tako čitava ispovijest Dade o transgeneracijskoj traumi koja je započela s Jasenovcem prestaje biti osobna i počinje se odnositi na skupinu ljudi koju Dado predstavlja pa se tako njegova individualna priča pretvara u zajedničko sjećanje. Upravo zbog toga smatram da je bilo jako hrabro pokloniti taj dio sebe javnosti i pretvoriti ga u govorni čin. A budući da sam taj monolog gledala na svakoj probi i na sedam izvedbi, mogu potvrditi da je priča ostala neposredna, direktna i bolna kao i prvi put. Upravo dio predstave s osobnim ispovijestima predstavlja njezinu posebnost i vrijednost. Bilo da se radi o Dadinoj, Lucijinoj, Pjerovoj, Vedranovoj ili Mijinoj ispovijesti, sve su te priče nastale iz njihovog osobnog univerzuma. Lucija Šerbedžija rekla je tijekom procesa rada kako ne može glumiti patnju tih likova

jer je ne razumije te bi to bila laž. Može reći da ona glumi te ljude i pokazati nam što je osjećala dok ih je gledala. Međutim, u svojoj posljednjoj ispovijesti, kada nam reproducira telefonski razgovor s djedom koji je vodila nakon majčine smrti, Lucija je podijelila s nama (što ja možda ne bih smjela u ovome radu) da je ta njezina rana još uvijek živa i otvorena. Mislila je da ne može iskreno govoriti o boli koju nije doživjela i da će zato što god o tome iznese na scenu biti laž, a u predstavi na temu ljudske patnje nema mjesta lažima. A onda je otkrila da je njezina vlastita rana još uvijek toliko bolna da joj je o njoj izrazito teško govoriti. Na svakoj izvedbi ona se i dalje bori s tom pričom, a njezini tikovi odražavaju borbu koja izlazi na površinu i otkrivaju proživljavanje sadašnjeg trenutka. Ono što je omogućilo i olakšalo da se te osobne priče ne pretvore u naučene iskaze bio je dokument. Dokument je postao mjesto na kojem se sve drugo spajalo, točka iz koje se sve širilo. Zato postoji u svakoj ispovijesti. Zato Dadina ispovijest počinje i završava s dokumentom koji on doista posjeduje, upravo kako se ne bi pretvorila u znak, u predodžbu, u reprezentaciju traume, nego ostala opipljiva trauma. Predstava završava s nizom osobnih ispovijesti i vraćanjem na fotografiju koja predstavlja trenutak zauvijek zastavljen u vremenu. Njezina namjera nije bila prikazati bol i patnju holokausta jer ta se bol ne može reproducirati. Ovo je predstava o ljudskoj boli i ljubavi, o patnji koja ostaje upisana, s kojom se susrećemo na neke čudne i nepovezane načine.

Eichmann u Jeruzalemu završava scenom u kojoj svi glumci zajedno pjevaju *Pismo čali*. Imala je jako zanimljiv put do scenske izvedbe. Glumci su je najprije pjevali samo za zagrijavanje. Neki su zaplakali i nisu je mogli dovršiti, a neki je nisu htjeli izvoditi. Na probama se ponavljalo plakanje i nelagoda. Na prvoj generalnoj probi igrali smo bez nje, na drugoj je Lorenci predložio da je probaju otpjevati. Publika se tada smijala jer im je scena bila duhovita i nekako je olakšala cijelu predstavu, dok su glumci plakali, jedva uspijevajući dovršiti. Jedna je glumica rekla da ta pjesma predstavlja osobnu borbu svakoga da se nosi sa stavovima i emocijama izraženima u njoj. Na kraju je ostala jer se činilo da zaokružuje cjelinu i povezuje našu i njihovu povijest koje su se ispreplitala. Povijest koja govori o fašizmu i zlu, o zlu danas, o tome da svatko ima oca, pa



Eichmann u Jeruzalemu

bio on Adolf Eichmann ili Andrija Artuković ili Lucijin, Vedranov, Mijin, Rakanov, Pjerov, Franin otac. Neki su kritičari predstavi zamjerili patetičan kraj. Možda bih se i mogla složiti da je ideja o zajedničkom pjevanju pjesme *Pismo čali* jednostavna, ali meni se sviđa jer i kraj predstave o banalnosti zla pokazuje da se ono očituje u običnom, ljudskom i banalnom.

Izvori:

1. Eco, U. (1980.) Semiotika kazališne predstave; Prolog 44/45, pp. 21-28
2. Fischer Lichte, E. (2015.) Semiotika kazališne predstave; Zagreb: Disput